

مراجعة كتب

جسد الأنوثة المجروح بالكتابة(*)

شوقي بزيع

نادراً ما تشير عناوينُ المجموعات الشعريّة إلى طبيعة المحمول الشعري الّذي يليها أو إلى توصيفٍ للشّعرية نفسها كما يفعل عبد المنعم رمضان في مجموعته الّتي اختار لها عنوان **قبل الماء، فوق الحافة**. فالعناوين غالباً ما تكون أسماء لإحدى قصائد المجموعات أو تُقتطع من إحدى العبارات الّتي تتضمّنها قصيدةٌ من القصائد، أو تقع في حقل «دلاليّ» مفارق تماماً لمادّة الشّعر اللاّحق، وفي أحيان أخرى تكون مجرّد تسمية غايتها الإدهاش أو التّسويق والانتشار تبعاً لحساسية الجماعة في ظروف معيّنة.

عند عبد المنعم رمضان يبدأ الشّعر من التّسمية نفسها لينسحب بعد ذلك على القصائد المشغولة بعناية فائقة. ذلك أنّ الشّعر عند رمضان لا يقيم فوق برّ الأمان الرّافل بالطّمأنينة؛ كما أنّه ليس بالمقابل ترجيعاً لحالة متحقّقة أو قفزة تمّ إنجازها في مياهٍ ما تلبث أن تصبح بدورها برّاً آخر للأمان. بل هو وقوفٌ دائم على الحافة الفاصلة بين الشّغف بالحياة وبين حدوثها، بين الرّغبة في الوثبة والوثبة نفسها. إنّه التّرنُّحُ القلق بين لحظتين آمنتين حين يكون الجسدُ مشدوداً إلى نهاياته وتكون الرّوحُ واقفةً على أُهبة الرّحيل. الشّعر هنا ليس الحدث، بل مكابدة اللّحظات الّتي تسبقه. إنّه مشقّة التّهيُّؤ للسّفر الّتي تصبح فيها الإقامة فوق الأرض مستحيلة تماماً. في تلك اللّحظات لا ينتمي المسافر إلى أي مكان. فهو ليس ماثلاً في المكان الّذي يغادره إلاّ بالجسد، وأمّا روحه فتكون قد رحلتْ باتّجاه مكانٍ لم تتبيَّن معالمُه بعدُ. إنّه هنا وهنالك. كما أنّه ليس هنا ولا هنالك أيضاً، بل هو داخل هذا الترنُّح الّذي يحوّل الأماكن واللّحظات إلى سَديم خالص. وربّما كانت مثل هذه اللّحظة هيَ الأكثر تعبيراً عن الحداثة الشّعريّة الّتي تقع في الزّمن وخارجه، في المكان وظلاله المتكاثرة، حيث الشّعر يشبه على حدّ قول پول ڤاليري «تأرجح رقّاصِ السّاعة بين ما قيل وما يراد أن يُقال، بين المعنى وظلّ المعنى، بين الفكرة والإحساس بها، وبين الذّات والعالم. وجمال الشّعر هو في هذا القبض على شيء بغير يقين».

يقترب عبد المنعم رمضان من الشّعر لا بعدَّة الواثق الّذي يزعم لنفسه قولاً فصلاً أو تعريفاً للأشياء الّتي يتناولها، بل بعدَّة قوامُها الشّكُّ في الماهيّات والأمكنة والأسماء بحيث يصبح الكلامُ شبيهاً بآلة كشفِ الألغام الّتي تتحس لغةً حبلى بانفجاراتها واحتمالاتها المكتظّة بالتّأويلات. وتجربته من هذه الزّاوية تضيف إلى الشّعر المصري (العربي) مساحاتٍ بكراً ومناحيَ مميّزةً تدحض الكثيرَ من المزاعم الّتي تحاول النّيلَ من الحساسية المصريّة إزاء الشّعر وتحاول حَصْرَ هذه الحساسية في إطار الرّواية وفنّ القَصّ. وإذا كان هذا البعضُ يرى في بعض النّصوص المصريّة الرّديئة حجّةً لإقامة برهانٍ على فساد الشّعر، فإنّ مثل هذه النّصوص لا تقتصر على المصريّين وحدهم بل هي تطول مساحةً واسعة من الشّعر العربي الرّاهن الّذي يرزح تحت وطأة المماثلة والتّكرار والبلادة. وليست مجموعة رمضان الأخيرة سوى دليل ساطع على الحيويّة الّتي يختزنها ترابُ مصر الشّعري، وهي الحيوية الّتي تتواصل بشكل فاعل مع تاريخ الحداثة الشّعريّة المشرقة في مصر بدءاً بصلاح عبد الصّبور وأحمد عبد المعطي حجازي مروراً بأمل دنقل ومحمد عفيفي مطر وانتهاءً بجيل الشّعراء الشّبّان الّذين يعملون بدأب على بلورة تيّار شعري يتعدّى الغنائيّة الإنشائيّة الرخوة ليبحث عن أساليب أكثر ثراء وعمقاً وتنوّعاً، وعن سياق للكلام قوامُهُ الكشفُ والتأمّل وسعة الحيلة. وإذا كانتْ بعضُ هذه التّجارب قد وقعتْ في فخ التّصحُّر التّعبيري والبلادة الذّهنيّة والجفاف العقلي، فإنّ تجربة رمضان تنأى عن كلّ ذلك وتنشئ لنفسها حيّزاً مغايراً لا تفصله الدّربةُ عن الغناء ولا تذهب به اللّغةُ إلى حدّ الشّطَط والتّهويل المجّاني، بل هو يمازج بين عناصره بمهارة العارف المتبصّر ودقّة الصّائغ الماهر.

عند عبد المنعم رمضان لا يبدأ الشّعرُ العالَم ولا ينهيه. ليس في شعره ادّعاءُ نبوءةٍ تجعل الشّاعرَ رسولاً يقارب الخلقَ في بداياته، ولا هو خلاصةٌ تتربّع فيها الحكمةُ على أطراف المعنى وتلقّنه تلقيناً. الشّعر هنا مادّةٌ عجينيّة تختلط في داخلها وقائعُ وتفاصيلُ وجزئيّاتٌ لا يشدّها إلى بعضها سوى هذا الهوس الدّائم باجتراحِ عالمٍ

(*) عبد المنعم رمضان، قبل الماء، **فوق الحافة** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤).

يتأرجح بين الالتباس واليقين، بين الواقع والسِّحْر، وبين الكائن وأسطورته. القصائد بورتريهات لبشرٍ ومقاماتٍ وأحوال ينسجها الشّاعر نسجاً من أطياف مشاهد تتداخل وتتوالد من مِزَقِ رؤىً وتهيّؤات يكون للواقع فيها نصيبٌ محدود، فيما يتكوّن نصيبُها الأكبر من شبكيّة الرّؤية الّتي ترتق عناصرَ المشهد وتؤالف بين عناصره.

إذا كان ثمّة مِنْ عَصَبٍ ناظم لتجربة عبد المنعم رمضان وهواجسه الشّعريّة فهو عَصَبُ الجنس. ولا أقصد الجنس بمعناه السّطحي المألوف بل بمعناه الرّمزي الّذي يجعله رديفاً لفعل الخلق ولفعل الكتابة في آن. الكتابة هنا فعلٌ شهواني يكتسب معه القلمُ والورقةُ البيضاء واللّغةُ نفسها دلالاتٍ ذاتَ علائق وأبعادٍ جنسيّة واضحة. وكما أنّ الفعل الجنسي هو تكرار متناغم لحركات وأفعال تبثّها موجةُ الجسدِ المندفع إلى ذروة غليانه، فإنّ القصيدة عند رمضان هي محاكاةٌ لهذا التّكرار الّذي ينبثق من آلية شهوانيّة يكتنفها الجموحُ والرّغبةُ والتردّدُ الإيقاعي الّذي يدور على نفسه وصولاً إلى حالة التّلاشي الكامل والانخطاف الكلّي. لذلك فإنّ القصيدة الدّائريّة الّتي يكتبها رمضان، بدءاً من المقاطع الأولى «بعض عبيد» و«العارف بالله» و«الوالدة الباشا» وحتّى «الرّسولة» و«العاشق»، ليست في أيّ حال استتباعاً لتجارب مماثلة ألفنا نماذجَها عند حسب الشّيخ جعفر وبعض الشّعراء العراقيّين بوجه الخصوص، بل هي انعكاسٌ لتمخّضاتٍ داخليّة من جهة ولرؤية مكتملة إلى الطّبيعة والعالم من جهة أخرى.

في رحلة الكتابة هذه ثمّة مزاوجةٌ مستمرةٌ بين الدّاخل والخارج، بين القارّة الّتي يكتنفها صيّادون مرشوشون بالرّيح العابرة السّوداء وبين جانب القارة المخبوء في داخل الشّاعر المفتوح على عوالم يترنّح وجودُها بين الحضور والغياب. لذلك لم يكن ضرورياً أن يعنون الشّاعر القسمَ الثّاني من مقطوعاته المقسّمة إلى مشاهد بعبارته: «أيضاً في اللّيل»، لأنّ القارئ المتبصّر يدرك الطّبيعة اللّيلية لتجربة عبد المنعم رمضان. واللّيل هنا ليس بالضّرورة ليلَ الخارج الّذي يحجب البصر، بل هو ليلُ الدّاخل الّذي يفتح البصيرةَ على مصراعيها ويجعل من الشّعر إقامةً دائمةً خلف عتمة النّفس الّتي تنبثق عنها تفرُّعاتُ التّعبير واشتقاقاتُه في حركةٍ دائريّةٍ دائبة تجعل ختامَ القصيدة ومطلَعَها متماثلَيْن تماماً.

التّجربة نفسها تتكرّر في قصيدة «العارف بالله» الّتي تجعل من اللّيل وعاءً لإدراك ما يكتنف الكائنات من وحدةٍ تتفرّع عنها قصاصاتٌ لأفكار وظنون «وأجساد تتشكّل من أعضاء الخلق»، حيث يتكّئ الإنسانُ العارف أو الإنسان الشّاعر على كرسيّ موازٍ لكرسيّ الله ويدخل في أنفاقه الدّاخليّة ذات العتمة الكاملة. وهي العتمة الّتي تتحوّل مع «الوالدة الباشا» إلى استدعاءٍ لرياح الماضي المبلّلة بالحنين، إلى شهوات ترفل فوق وسائدها الغاربة، وإلى انتظار عقيم لملامساتٍ مغسولة بشبق الرّغبة في استعادة إرث الجسد الّذي تهدّم. وهي عتمة «متولّي الحسبة» الّذي يدرك أنّ «الكلّ باطل وقبض الرّيح»، وأنّه لا يملك سوى أن يعدّ الأرقام بانتظار نوم مثقل بالكوابيس.

الأنوثة في مجموعة رمضان الأخيرة هي نواة العالم وحاضنته في آن. وتبعاً لهذا المفهوم تتحوّل هذه الأنوثةُ إلى حالة ترميز متعدّدة الأبعاد: حالةٍ تتراوحُ بين الأنثى الأمّ والأنثى المحظيّة والأنثى العاشقة، حتّى لتبدو المجموعة بأسرها تحلُّقاً حول تجليّات الأنوثة وجوهرها المتكرّر في غير سياق. هذا الجوهر يطاول مساحةً واسعة من التّمظهرات الّتي يشكّل الجسدُ الأنثويُّ مسرحَها الأوسَع، بدءاً من ظلمة الرَّحِم الّتي ينبثق عنها الرّجلُ وانتهاءً بمفاتن الأنوثة العابقة بالشّبق... فيما تتحوّل الحياةُ بين ظلامي الرّحم والقبر إلى فسحة مهدَّدةٍ بقلق العودة إلى الأحشاء. هذه المناخات المترعة بالرّغبة هي الّتي تلقي بثقلها فوق سائر القصائد الّتي تفوح من نثارها روائحُ الزّنخ الجنسي وسوائلُه اللَّزِجة، وتتبدّى في محاولات الشّاعر للقبض على التّجويف الغامض والسّاحر لحروف التّأنيث حيث يتبّع الشّغفُ الأبديُّ للأنوثة: «لكنّي قد أرتجف إذا أبصرت علامة تأنيث / قد أغمس رأسي في تجويف النّبع وأنفضه / وأميل كثيراً نحو إناث الحيوانات الأخرى / أنشق ما يتبقّى».

وفي سياق هذا الانغمار التّامّ بالجسد الأنثوي يقدّم الشّاعر بورتريهات مختلفةً لنسائه المشتهيات: من «دريّة» و«منى» إلى «ناريمان» و«مها» وغيرهنّ، محاولاً أن ينشئ تأويلاتٍ دلاليّةً للعلاقة بين الاسم والمسمّى، بين الصّورة والجوهر، وبين اللّفظ وترجيعاته في الذّهن. وهو يذهب بعيداً في إقامة القرائن والبراهين مستعيناً تارةً بالخطوط التّوضيحيّة حيث يأخذ اسمُ «مها» أشكالاً وأوضاعاً متعدّدة للجسد الأنثوي المتفتّح داخل عريه الكامل، وطوراً بقرائن فقهية حروفية حيث لا تكتفي المرأةُ بـ«ميم» أنوثتها بل هي تشتمل في حرفها الثّاني على «راء الرجل»؛ كأنّ الشّاعر يعتبر مع نوال السّعداوي أنّ الأنثى هي الأصل وأنّ الرّجل ليس سوى أحد تفرّعاتها. ولأنّ الشّعر لا يتّسع لإثبات مثل هذه المقولة، فإنّ الشّاعر يضمّن قصائده العديد من المقاطع النّثريّة الّتي تمكّنه من إقامة الحجّة أكثر ممّا يمكن الشّعر الموزون: «تيقّن أنّ امرأةً هي مؤنّث نفسها، أنظرْ جيّداً، أنت ترى الميم والرّاء يلتصقان بحبل سرّي، وتعرف أنّ الميم حضور المرأة، والرّاء حضور الرّجل، وستعرف بالتّأكيد أنّ المرأة هي الكائن الأمثل لشمول طرفي الجنس البشري، وأنّها تحتوي الرّجل، مرّة في بطنها، ومرّة في فرجها، ومرّاتٍ في الخيال..». لذلك لا يملك الشّاعر في نهاية قصيدته «أنت الوشم الباقي» سوى الخروج من لغة السّرد والتّأويل والبرهنة تاركاً للمرأة أن تقول بنفسها: «إن العالم أضيقُ من أعضائي».

لا يعود الموت في هذه الحالة سوى تتويجٍ لبحث الرّجل الدّؤوب عن أنثاه

المفتقدة أو لرغبته الجامحة في الاتّحاد بها. وهي رغبة لا تكتمل إلاّ في لحظة النّشوة الرّوحية والجسدية العارمة الّتي تقيم خطّ تماسها الأخير مع الموت أو عند شفيره النّهائي. لكن علاقة الرّجل بالمرأة ليست محكومة بشهوة القتل الّتي جسّدها «ديك الجن الحمصي» في أعنف لحظات الحبّ المفتوح على الغيرة والخوف، بل هي علاقةُ الجرح الجنسي الّتي ليست في حقيقتها سوى تأويل لرغبة العودة إلى الرّحم. وإذا كانت هذه الأمنية متعذّرةً، فإنّ ما يستطيعه الرّجل هو أن يترك وشم ذكورته فوق جسد المرأة المتفتّح. ولعلّ عبد المنعم رمضان من هذه الزّاوية يقترب من المفهوم الّذي حدّده المفكّرُ المغربي عبد الكبير الخطيبي للوشم. فالوشم حسب الخطيبي هو رغبة إنسانيّة في جرح الجسد المكتمل الّذي خلقه الله في أحسن تقويم وفقاً للآية القرآنية الكريمة. وهذا الكمال أكثر ما يعبّر عن نفسه في تناسق جسد المرأة الّذي يحتاج وهو في ذروة بهائه إلى من يكسره، أو إلى من يخرجه من «سكون الحسن» على حدّ أبي الطّيّب المتنبّي ـ وهو سكون متاخم للموت ـ إلى حيويّة مخدوشة بلمسة الرّجل ووشمه. وهو ما يعبّر عنه رمضان في سياق تأويلي لافت: «لا تقتل من أحببت / اجرحْهُ فقط».

العلاقة بالمرأة عند رمضان تتدرّج بشكل تصاعدي إلى أن تصل ذروتها في قصيدة «الرّسولة» الّتي تومئ إلى نصّ إنسي الحاج الشّعري «الرّسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع»، وهو نصّ لا يخفي الشّاعر إعجابه به كما بأدونيس وسعدي يوسف مشيراً إلى ذلك في غير مكان من المجموعة. مثل هذه الإشارات لم تأت صدفةً على الأرجح بل تعكس من زاوية ما تقاطع الشّاعر مع كلّ من هذه الشّاعريّات الثّلاث. فهو يلتقي مع أدونيس في انتصاره للجسد الّذي يكفّ عن أن يكون عبئاً على الرّوح بل يصبح في لحظة معيّنة تاجها وقبّتها. وقد انعكس هذا المفهوم في شعر أدونيس نفسه من حيث كونه شعراً جسدياً نابضاً بالتوتّر والحركة والهندسة الدّاخليّة المتقنة. وإذا كانت الأنوثة قاعاً وجدانياً لبعض قصائد أدونيس وبخاصة «تحوّلات العاشق»، فإنّ التّعبير عن هذا الوجدان يتمّ عبر لغة ذكوريّة محكمة السّبك والعلائق. وهو ما أشرت إليه في مقالة سابقة نُشرت في جريدة **السّفير** اللّبنانيّة بعنوان «أدونيس وذكورة اللّغة». كما تلتقي تجربة رمضان مع مشهديّة سعدي يوسف ذات النّسيج القصصي الإيحائي، حيث يتمّ التعرّف على العالم عبر اكتناه أدواته وظواهره وجزئيّاته البسيطة كالشجرة والحصاة والفندق والورقة والكرسي والحانة. وهو ما نرى روادف له في العديد من قصائد المجموعة وبخاصّة في قسمها الأوّل. غير أنّ تقاطع رمضان مع تجربة أنسي الحاج يبدو أكثر غموضاً والتباساً من التّجربتيْن السّابقتين، إذ إنّ العلاقة بالمرأة عند أنسي تقوم فوق مسافة لا ترومها اللّغة بل تزيدها تنزيهاً وشغفاً وتشغُّفاً يصل إلى حدّ الغياب. وإذا كان الشّاعران يلتقيان عند حدود صوفيّة الرّغبة والانتشاء، فإنّ هذه الصّوفيّة عند أنسي تكاد تقوم على خلع الجسد وتغييبه... في حين هي عند رمضان اهتزازٌ جسدي مفعم بنشوة الاتّحاد الجنسي وتشعّباته المختلفة.

لكن عبد المنعم رمضان المتوجّس دائماً من هذه التقاطعات يعرف كيف يجنح بتجربته جنوحاً خاصّاً يفضي به إلى البحث عن مصادره في أماكن أخرى... ومن بينها الكتب السّماويّة كالتّوراة، وبخاصّة نشيد الأناشيد، والقرآن الكريم الّذي يفيد الشّاعر من بعض سوره المميّزة: «ماء يجمع بين الجنسين.../ ومنزلة تتهادى بين المنزلتين/ فلا شرقي فيها/ لا غربي/ نورٌ يسع الكون على نورٍ يتدفّق/ مَثَلُ النّور كمشكاةٍ فيها مصباح/ والمصباح تلفُّ على جنبيه زجاجة عطر/ توقد من عذراء مباركة/ بيضاء ولم تمسسها نار».

هذا الشّغف بالأنوثة لا يسحب نفسه على المرأة وحدها، بل يتعدّاها إلى الأماكن والمنازل والمدن. فتتحوّل الإسكندريّة إلى فاتنةٍ تتجاوز الإسكندر الّذي بناها كما تتجاوز المرأة الرّجل الّذي اشتُقّت من ضلعه، وفق الأسطورة، ليصبح فيما بعد وليدها وفلذتها وأسيرها. ولم تتجاوز الإسكندرية صانعها فحسب بل تجاوزت غزاتها الرّومان والبرابرة والمماليك لأنّها لا تُسلس قيادها إلاّ للشّعراء العشّاق من أمثال «كافافي» حيث «يقال عنهما جروان عاشقان / الرّجل الّذي يدعونه كافافي / والمرأة الّتي يدعونها الإسكندريّة».

قبل الماء، فوق الحافة مجموعة شعرية تضجّ بالشّهوة إلى الحياة عبر اختلاس لحظاتها الأكثر طزاجةً وبهاء. إنّها احتفاء بالرّغبات الجامحة وتقصٍّ لذبالة الجسد المتعطّش إلى ما يماثله في المرأة والكتابة. وهي من هذه الزّاوية صرخة ضدّ اليأس والتصحُّر اللّذين يتهدّدان ما تبقى من الرّوح العربيّة المثخنة بالموت والجفاف.

